Filmen im Zeitalter der Kernspaltung

Autor(en): **Lachat, Pierre**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **47 (1995)**

Heft 8

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-932200

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Filmen im Zeitalte

Vielleicht ist Godard der einzige, der genial und verrückt genug ist, das Filmen auf die Dauer so zu praktizieren, wie sonst nur Maler malen und Musiker musizieren.

Pierre Lachat

«Seule la main qui efface peut écrire.» Einzig die Hand, die löscht, kann schreiben. Jemand sollte sich dahinterklemmen und Godardsche Kernsätze wie diesen sammeln, falls nicht schon ein Inventar von ihnen existiert. Jedes beliebige Beispiel aus den Dutzenden paradox-träfer, salopp-profunder Sentenzen, Prägungen und Maximen könnte den Anfang dieses oder jedes andern Textes zieren. Alpha und Omega sind auf dem Planeten Godard überall und nirgendwo; und das gleiche gilt für alles, was zwischen Anfang und Ende liegt. Es gibt mit Sicherheit keine festen Wertskalen in seinem kaleidoskopischen Universum und alchemistischen System, und es gibt ziemlich sicher auch keine wechselnden.

Ganz entsprechend ist kein Kernsatz kerniger als der nächste. *«La photographie, c'est la vérité et le cinéma, c'est la vérité 24 fois par seconde».* So könnte eine andere klangvolle Einstimmung lauten: Fotografie sei Wahrheit und Film 24 Mal Wahrheit in der Sekunde. Aber dieser Kehrreim ist bereits etwas älter und wohl schon oft abgesungen worden. Auch ist manchenorts das Wort in den allgemeinen Sprachgebrauch übergegangen. Diesen Vorgang hat der Umstand beschleunigt, dass Godard vielen bekannt ist – oder für viele notorisch –, die wenig oder nichts von dem kennen, was er gemacht hat, und auch nichts davon kennenlernen wollen.

Bis zu einem gewissen Punkt haben die Skeptiker recht. Es ist fast unmöglich, alles von ihm gesehen zu haben, und es ist sicher nicht notwendig. Auf den einzelnen von gut 70 Filmen (und filmähnlichen Gebilden) aus 40 Jahren kommt's nun weissgott nicht an. Was beeindruckt, aber auch entmutigt, ist ihre ausufernde, gestaltlose Summe und ihre offensichtliche Austauschbarkeit. Wer von einem Titel redet, redet immer von allen zugleich (und umgekehrt).

Plötzliches **Erscheinen**, ebensolches Verschwinden

So gesehen, bleibt es also doch am besten dabei: dass ein und derselben Hand die Aufgabe des Löschens zufällt und zugleich die des Hinschreibens. Es besteht ja bei ihm höchstens ein praktischer, ein gradueller Unterschied zwischen Sprachschrift und Nichtsprachschrift; und es liegt ihm so wenig daran, die einzelnen Disziplinen auseinanderzuhalten, wie er die eigenen Filme trennt, die sich gerade in seinem eigenen Verständnis zu einem steten breiten Strom ausziehen. Mit dem Schreiben meint er stets die Art und Weise, etwas in Worte *oder* in Bilder zu fassen. Manchmal meint er auch beides zugleich.Das geflügelte Wort von der zweifachen Funktion der Hand zielt auf den Umstand, dass das Kino zwar gewiss mit der Bewegung operiert, dass es dies aber auf eine ganz besondere Weise tut. Denn wie für viele andere verfügt auch für Godard die Maschine über ein magisches Vermögen. In einem fort lässt sie die Bilder erscheinen und wieder verschwinden; sie projiziert sie hin und wischt sie dann weg.

Alle Zauberei, jedes (scheinbar) übernatürliche Phänomen beruht auf plötzlichem Erscheinen und ebenso plötzlichem Verschwinden. Sogar des Meisters eigenes Auftreten (Filmbüchse unterm Arm) hat etwas Montiertes und Projiziertes, etwas diffus Kinematografisches an sich. Es ist, als existierte er tatsächlich nur als flüchtige Illustration und wollte, noch bevor er eintrifft, schon wieder weggerannt sein. Sich erwarten lassen und dann

der **Kernspaltung**

«A bout de souffle» (1959/69), mit Jean Seberg und Jean-Paul Belmondo

ausbleiben ist ein Lieblingskniff von ihm.

Was auf der Leinwand erscheint, bewegt sich ja nicht einfach nur durch Raum und Zeit, wie es in den Tagen der Gebrüder Lumière die Lokomotive beim Einfahren in den Bahnhof von La Ciotat tat. Vorzu wechselt und verändert sich vielmehr das Gezeigte unterm Auge der Kamera und kraft der Montage. (Der Tod ist an der Arbeit zu sehen – so sagt das Klischee.) Auf diese Weise bannt das Filmbild immer auch das, was unter den Figuren und Dingen vorgeht.

Die Wahrheit ist (wenn schon) an ihnen, zwischen ihnen und um sie herum zu finden, möglicherweise in ihnen drin – so, wie es zum Beispiel bei Ingmar Bergman vorgebildet ist. In dessen Filmen bohrt sich ja der Blick der Kamera, um unter die Haut und in die Seele zu sehen, förmlich durch die Gesichter hindurch. Je nachdem steckt die Wahrheit auch gar nicht in den Bildern, sondern dazwischen: zwischen dem Bild, das kommt, und dem Bild, das geht. Zeigen und Verbergen, Vorgeben und Löschen sind zwei Takte derselben Umdrehung, zwei Seiten derselben Sache. Jedes neu vorgesetzte Bild setzt voraus, dass zuvor ein anderes versetzt worden ist. Und allem, was sichtbar wird, hat etwas Abgedecktes zu entsprechen.

Es gibt keine **Grenzen**, aber man kann welche ziehen

So gesehen bildet das Medium zuvorderst eine ungreifbare, virtuelle Materie, eine Nichtsubstanz. (Genaugenommen handelt es sich ja um nichts anderes als eine hochdifferenzierte künstliche Organisation der Licht- und Schallwellen). Die meisten Autoren nehmen das kaum je wahr, dabei spielt es für das sinnliche Empfinden wie für das Unbewusste eine nicht zu unterschätzende Rolle. Keinem andern ist es so deutlich bewusst und jederzeit gegenwärtig wie gerade Godard.

«Alphaville» (1965), mit Anna Karina und Eddie Constantine

Anders als in der Malerei oder Plastik ist die Substanz, aus der er schöpft, nicht körperhafter Natur. Weder umfasst sie die Realität, noch vermag sie dieser wirklich zu entsprechen. Was den effektiven Stoff ausmacht, sind lauter (reproduzierte) Bilder und Töne, immaterielle Schwingungen, die das Medium Realität durchziehen und nur gerade Bauteile von ihr sind. Am ehesten ähneln sie noch den Klängen, die ein Komponist setzt. (Allerdings spielt der Vergleich nur dann, wenn seine Musik, statt live aufgeführt, aus Konserven zitiert wird.)

In diesem Sinn hält jeder (neuere) Godard-Film immer auch Ausschau nach den Grenzen und nach allem, was jenseits von ihnen liegt. Wie weit reicht Film, bis wohin erstreckt sich Nichtfilm, und wie wirkt die Landschaft, soweit erkennbar, auf der abgewandten Seite? Man müsste die Landschaft von hinten filmen können. So hat Godard einmal mit der ihm eigenen Mischung von Verzweiflung und Humor gefordert.

«Passion» von 1982 ist wohl noch immer das Radikalste, was er sich geleistet hat. Unterdessen darf es vielleicht sogar als sein absolutes Meister werk überhaupt gelten, sofern Ranglisten am Platz sind. Der Blick gleitet in diesem Film hinüber in die Gefilde der Malerei, und er schweift zurück auf die Geschichte des Bildermachens. Das Kino spielt klassische Gemäldegalerie. Was es heisst, dass da Grenzen verlaufen, davon handelt «Passion» mehr als jede andere Arbeit. Doch geschieht das natürlich nur gerade in dem Mass, als in einem Godard-Film über haupt von etwas die Handlung sein kann. Denn oft ist sie ja Selbstzweck, Hergang ohne Inhalt, Geschichte ohne Helden und ohne Geschichte – Handlung am Nullpunkt.

Es bleibt nicht bei dieser einen Schwelle. *Ein* Thema ist für Godard kein Thema. Erst im Zusammenstoss mit mindestens einem zweiten wird es sich selbst. Die weitere Demarkationslinie, nach der dann derselbe Film fragt, ist diejenige gegen das Jenseits hin (zum Beispiel). Und bereits ist damit das Motiv der Rettung oder Erlösung im spirituellen Sinn angesprochen. So gelangt der Autor gerade mit «Passion» zur Jetztzeit mit ihren betont vage gehaltenen (und natürlich nie beantworteten) Fragen nach Gott und Seelenheil, wie sie sich von einem gewissen Alter an automatisch bei allen stellen.

Es gebe keine Grenzen, schrieb ein Philosoph, aber man könne welche ziehen. Kein Satz von Godard, aber einer, der von ihm sein könnte. Wer sich verständlich machen will, tut gut daran, die Zahl seiner Assoziationen, die Reihe seiner Einfälle einzuschränken. Es muss ja nicht jede gute Idee verwirklicht werden. In ihrer Massierung können die Trouvaillen einander leicht in die Quere geraten. Eine Originalität Godards ist es, über das Hundertste hinweg sogleich ins Tausendste zu springen. So kommt es, dass von allem, was an Themen und Motiven vorstellbar wäre, bloss die Fragmente präsentiert werden; und damit bleiben zuletzt von allem nur die Bruchstücke übrig. Ausdiskutiert, im landläufigen Sinn zum Thema gemacht wird nie etwas. Mit Genuss lässt er sich in der Fülle der eigenen Einfälle untergehen.

Die Vorstellung, da müsse so etwas wie ein **Gebinde** sein

Über 40 Jahre hat er sich als Kritiker, Kinomacher, Audiovisionsgestalter, Revolutionär, Kulturverschrotter, Sprachkünstler, Essayist, Historiker, Polemiker, Genie, Verrückter und *monstre sacré* über den Buckel geschlagen. (Und einige werden: Ekel, Misanthrop, Scharlatan oder Sadist hinzufügen wollen.) Neuerschliessung um Neuerschliessung ist er ein Filmautor in der umfassendsten aller bekannten Bedeutungen des Wortes geworden, nicht zu reden von sämtlichen Bedeutungen, die der Begriff denkbarerweise noch annehmen wird.

Eine gewisse gelehrt-renaissancehafte Universalität (oder wenigstens deren Parodie) lässt sich ihm nicht absprechen. *«Le gai savoir»* hiess 1968 (in Anlehnung an «Die fröhliche Wissenschaft» von Nietzsche) einer der ersten Filme, mit denen er sich ohne Wiederkehr von jeglicher herkömmlichen Dramaturgie und Thematik zu entfernen begann. Und mehr als zu einem Beruf oder zu einer Kunst ist ihm in der Tat das Filmemachen zu einer ungefähren Wissenschaft geworden. Diese Einschätzung stimmt, solange man darunter nicht mehr verstehen will als eine Häufung und beliebige, experimentelle Organisation spezialisierten Wissens von der Welt und wie sie adäquat abzubilden und hörbar zu machen sei, nämlich in zertrümmerter, verschrotteter Form.

Leben und Werk fügen sich zu einem einzigen zusammenhängenden Prozess ohne jeden wirklichen

Bruch oder Unterbruch. Für sich allein genommen ist die Biografie von ausgesprochen mässigem Belang. Sie verzeichnet kaum mehr als ein bisschen undramatisches Hin und Her zwischen den beiden Heimatorten Genfersee und Paris und löst sich fast völlig in der Filmografie auf. Ganz ähnlich steht es mit den wenigen und unprätentiösen (aber ganz und gar nicht etwa unwichtigen) Leitfrauen und Inspiriermusen wie Anna Karina und Anne-Marie Miéville. Wäre ihm ein Schicksal von der sterblichen Art beschieden gewesen, das andere Geschlecht wäre, statt der Filmkunst, sein Schicksal geworden.

Nicht eine von seinen Arbeiten ist, wenn man's genau betrachtet, autobiografisch; doch in einem weiteren Sinn sind es die meisten eben sehr wohl. Die neueren andern Werk das immer Gleiche auf so absurde und doch verzweifelt richtige Weise immer anders.

Filme wie *«Allemagne neuf zéro»* und *«Hélas pour moi»* erzeugen keine Wechselwirkung mehr zwischen Form und Inhalt, sondern sie stellen deren Identität her. Kategorien wie Stoff, Aussage oder Erzählung – egal, ob autobiografischer oder anderer Art – werden zwar nicht ausdrücklich verneint. Aber sie verlieren ihren Sinn unmerklich von selbst. Die Vorstellung, da müsse so etwas wie ein Gebinde zur Hand sein, in dem etwas drin aufzufangen und zu bewahren wäre, entfällt. Erstaunlich nur, wie klein der Schaden ist, der dabei entsteht. (Wir beschreiben ja, ohne es recht zu merken, Kunstwerke recht unzulänglich mit Begriffen aus Töpferei und Haushalt.)

«La chinoise» (1967), mit Jean-Pierre Léaud

schieben sich (auch) in diesem Punkt je länger, je deutlicher vor die älteren. Wenn man sich *«Allemagne neuf zéro»* (1991) oder *«Hélas pour moi»* (1993) vor Augen hält, so scheinen *«A bout de souffle»* (1959) und *«Pierrot le fou»* (1965) intergalaktische – *«One Plus One»* (1968) und *«Tout va bien»* (1972) mindestens interplanetarische – Distanzen entfernt.

Keine andere Filmografie eröffnet eine so abgründige historische Tiefe. Begreift man fast nie, was die Filme aussagen (und ob sie aussagen), so kapiert man immer, womit sie zu tun haben und wo sie stehen (oder sich bewegen), sei's im aktuellen, sei's im historischen Kontext. Von den zaghaften, provisorischen Rebellionen der *Nouvelle vague* über die handfesten Revolten der Sechziger und Siebziger bis zu den abgeklärt-desperaten Überlebensstrategien unserer glanzlosen Tage wirkt in keinem

Das **Endgültige** kommt von ungefähr

Das persönliche Auftreten des Autors im einen oder andern (eigenen) Film wird zwar hin und wieder flüchtig genug verzeichnet, und es kann dessen autobiografischen Charakter noch ein wenig hervorheben. So geschehen namentlich in neueren Arbeiten wie «Détective» (1984) oder in *«King Lear»* und *«Soigne ta droite»* (beide 1987). Doch trägt sich das nie auf die gleiche Weise zu, wie etwa François Truffauts Geschichten von Antoine Doinel autobiografisch, das heisst: erzählend im vereinbarten Sinn sind. Wenn Godard von sich selber spricht, schreibt oder filmt, dann ist die eigene Person kein Zweck, sondern ein Mittel. (Und er würde ohnehin wenig Belangvolles über sie zu berichten haben.) Thematisiert wird, wenn schon, immer nur deren Ausfluss, und das ist die Autorenschaft, die Aura, die Valenz.

«Week-end» (1967)

So geschlossen das bio-filmografische Ganze zunächst auch erscheinen mag, auf den zweiten Blick gliedert es sich dann gleichwohl auf. So etwas wie Schnitte, Sequenzen und Wiederholungen kommen zum Vorschein. Was sich in ihnen niederschlägt, ist das *Wirken des bio-filmografischen Prozesses.* Film und Leben werden zu einem Ganzen und (teilweise) austauschbar; und zwar ist das in dem Mass der Fall, als das eine sich doch ganz ähnlich zusammenläppert wie das andere. Die Webart eines Films von Godard und die Textur seiner Bio-Filmografie haben zweierlei gemeinsam, nämlich die buntscheckige Vielfalt (in der Einheit) und die verwirrlichen Effekte des Ungefähren.

Phasen, Perioden folgen aufeinander und blenden in einander über. Laufend muss alles schon Erreichte überwunden werden. Doch greift auch unweigerlich das, was nachfolgt, jedesmal wieder aufs Frühere zurück. Alle paar Jahre werden selbst eherne Gewissheiten von Grund auf überprüft, wenn nicht für eine Weile über den Haufen geworfen. *«Seule la main qui efface peut écrire.»* Einzig die Hand, die löscht, kann schreiben. Die Bandbreite, innerhalb derer sich die Schwankungen halten, ist höchst unbeständig und franst in beide Richtungen aus.

Die Logik, der diese komplexen Bewegungen samt und sonders folgen, ist letztlich die des Zufalls. Ihn hält Godard für den Filmregisseur schlechthin, und von eben diesem bedingt zurechnungsfähigen, leider blinden Spieler lässt der Autor offensichtlich auch seine persönliche Existenz mitbestimmen. Das heisst, er besetzt sich gern selbst in der Rolle des Zufallsmachers, genauer gesagt: des Zufallsgewährers. Wo er eigenhändig hinschlägt, da wächst garantiert keine Kausalität mehr nach.

Immer gilt es, im Unbestimmten das Richtige nicht zu verpassen. Man muss, wie er es lieber nennt, vom *définitif par hasard* profitieren. Dank der Segnungen dieses «Endgültigen von ungefähr» machen sich die Filme nicht restlos, aber in einem gewissen Mass von allein. Niemand trifft richtige Entscheidungen. Jeder trifft Entscheidungen, die vielleicht, hoffentlich richtig sind. *«Ceci n'est pas une image juste, c'est juste une image.»* Grob übersetzt heisst das soviel wie: So etwas wie ein richtiges Bild existiert nicht, es kann nur ein Bild richtig existieren.

Wer die Reihenfolge von Hauptwort und Beiwort, von Totale und Nahaufnahme, von Geräusch und Musik verkehrt, der verändert vielleicht schon die Welt, einmal angenommen, sie warte darauf, dass jemand sie auf die Füsse stelle. Die Wahrheit liegt, wenn überhaupt, in keiner einzelnen Sache oder Person, sondern immer in einer variabeln Serie von solchen, in einem labilen, so verwobenen wie zerfetzten Ganzen beschlossen. Selbst der Hort aller Wahrheit erscheint in *«Hélas pour moi»* aufgelöst, schizophren, zerstückelt, exiliert. Gérard Depardieu als der Allmächtige ist nicht, wie es sich gehören müsste, von einer andern, sondern von dieser Welt. (Schade um mich, bedeutet der Titel, was sich auch lesen lässt als: schade um IHN.) Immer braucht es fast zur gleichen Zeit (oder kurz hintereinander) mehr als ein Ich, eine Manier, eine Periode, ein Bild, ein Thema, eine Wahrheit. Filmen im Zeitalter der Kernspaltung heisst, dass alles unendlich teilbar ist. Und je feiner sich alles zerlegt, auf umso zahlreichere Weise lässt es sich wieder zusammensetzen.

Verstehen, wenn es nichts zu verstehen gibt

Zu Zeiten der *Nouvelle vague* (in den fünfziger und sechziger Jahren) war Godard ein leidenschaftlicher Verfechter der berühmt-berüchtigten *théorie* und *politique des auteurs.* Vielsagenderweise lässt gerade er es sich Jahre später angelegen sein, die ganze Idee der Autorenschaft wieder aufzuheben, und wenn's bloss bedingt und versuchsweise geschieht. In aller Ausdrücklichkeit erklärt er sich 1990 zum Nichtautor von *«Nouvelle vague».* Dabei hat er diesen Film nachweislich zu verantworten wie andere Arbeiten auch. Er will ihn «bewusst organisiert» haben, mehr nicht.

Nicht nur auf diese Weise bekommt Film bei ihm etwas Losgelöstes, Selbständiges, Überpersönliches, Archetypisches, Wesenhaftes. (Einige werden hinzufügen wollen: etwas Heiliges im blasphemischen oder parodistischen Sinn.) Und er selber nimmt je länger, je mehr asketische, mönchische Züge an, die eines seligen Narren im Dies- und Jenseits.

Das einzige Gesetz, dem das Medium in seinen Augen unterliegt, ist das Fehlen eines solchen. Es fragen ja nicht besonders viele Autoren nach einem Gesetz für den Film. Doch von den wenigen, die es tun, führt jeder

zuletzt mindestens eines an, und sei's bloss, weil er sich dazu verpflichtet glaubt. Als einziger hat Godard seine lange Suche schliesslich für ergebnislos erklärt. Doch hat er sich dann auch seinem einsamen Befund gemäss verhalten. Konsequent lehnt er es ab, Gesetze einzuhalten, die seines Erachtens ohne anerkennungswürdige Legitimierung aufgestellt wurden.

Auf einen Blick lassen sich im grossen und ganzen drei oder vier in Perioden gegliederte Arten der Filmautorenschaft bei ihm ausmachen. Doch könnte nichts verkehrter sein, als zwischen ihnen Zusammenhänge herbeizudeuteln, die nicht wirklich vorhanden sind. Allein der Versuch würde verraten, dass er einmal mehr falsch verstanden wird. Missverständnisse entstehen immer dann, wenn über haupt jemand daran geht, ihn verstehen zu wollen, und wenn es dann auf die gleiche Weise geschieht, wie sich etwa Fassbinder oder Griffith verhältnismässig leicht begreifbar machen lassen.

«Il n'y a **rien** à comprendre.»

Es gibt nichts zu verstehen. Das sagt er so oft. Godard sagt nie: Ich verstehe nicht, was oder dass Sie verstehen wollen. Aber sein häufig verdrossenes, selten entspanntes, fast nie frohes Gesicht fragt stillschweigend zurück. Es gibt in der Tat nichts zu verstehen, muss man hinzufügen, es sei denn, ein entsprechender Versuch bringe zum Vorschein, dass unsere Erwartung, es *müsse* doch bitte gefälligst jeder Filmemacher ums Verstandenwerden ringen, bloss einer willkürlichen Konvention entspreche (wie der Linksverkehr in England).

Sie bildet ein Gesetz, wo keines hingehört; sie ist eine Allgemeingut gewordene Zwangsvorstellung aller derer, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, Filme auszuwerten (oder, wie es die Kritiker tun, deren Erklärung zu verquanten). Wer einmal begriffen hat, wie beliebig und variabel Übereinkünfte jeder Art sind, den mögen Godard-Filme sogar ermuntern, noch einen Schritt übers gewöhnliche Kopfschütteln hinaus zu gehen. Er wird fragen wollen, wie denn nun *das* zu verstehen sei – dieser vermaledeite Glaube, alle *müssten* zu einem Verständnis kommen! Am Ende stellt sich möglicherweise heraus, dass der Schrei nach dem Verständlichen nur wieder eine jener Kontingentierungen verrät, mit denen man querköpfische Geister auf dem Teppich zu halten versucht.

«Sauve qui peut (la vie)» (1979)

Das **kaleidoskopische** Vielfache

Es kann also auf gar keinen Fall darum gehen, eine der drei oder vier Schaffensperioden mit einer andern erklären zu wollen. Dummerweise erweist sich bereits der Übergang zwischen den beiden ersten als auffällig, ja verdächtig folgerichtig. Denn wenn es stimmt, dass der Zufall Godards spätere Entwicklungen lenkt, so gilt das keineswegs für seine Anfänge. Er beginnt ja nicht als Assistent oder Student, sondern bezeichnenderweise als *Kritiker.*

Myriem Roussel in «Je vous salue Marie», (1984)

Seine streitbaren Schriften, die von 1950 bis 1967, über stattliche 17 Jahre hin entstehen, sind recht zahlreich. Dennoch bleiben sie für sich allein genommen von bescheidenem Rang und helfen der Filmkritik kaum einen Schritt voran. Hingegen kündigen sie das eigentliche Filmemachen mit breitem Nachdruck an; sie bereiten es vor, begleiten es und helfen ihm über die heikle Anfangsstrecke. Das alles geschieht in einem ganz bestimmten Sinn, und es geschieht sogar fast mit einem gewissen Vorsatz. Denn das meiste, was Godard später realisieren wird, versteht sich gerade auch als eine Kritik, die an der Filmsprache – auch an der eigenen – und an den vereinheitlichten Formen ihrer Anwendung geübt wird.

Kritik operiert (wie der kritische Film) immer mit dem Vergleich. Nebst dem unmittelbar vorliegenden fasst sie immer auch einen andern, fernerliegenden, hypothetischen Film ins Auge. Er bildet so etwas wie den Schatten des ersten. Genau in diesem Sinn wird jeder Godard-Film (wie Schnellzüge zu Hauptverkehrszeiten) mehr als einfach geführt. Über sich selbst hinaus enthält er stets den Entwurf zu mindestens einer, meistens zu mehreren weiteren denkbaren Arbeiten. Jeder Film hätte ein anderer sein können. Die Alternativen sind nicht sichtbar, bloss impliziert und laufen mit; sie sind weder voll gegenwärtig noch gänzlich abwesend.

Auf diese Weise entsteht der Eindruck, man verfolge gleichsam das kaleidoskopisch gebrochene Vielfache von etwas Einfachem; oder es kann einem vorkommen, als steche und schneide man quer durch mehrere mögliche Filme hindurch wie durch ein mehrschichtiges Clubsandwich mit Truthahn, Käse und Schinken. Von sämtlichen offenen Seiten her wirbeln Fetzen von Ge schichten, Fragmente von diesem Thema und Bruchstükke von jenem Motiv auf den Windplatz des allgemeinen Geschehens zu. Kurz nur treiben sie darüber hin. Auf der gegenüberliegenden Seite verschwinden sie dann wieder ganz schnell und unwiederbringlich.

Lichtes Grau, tiefes Rot, **leuchtendes** Gelb, zartes Grün

Wenn die Anfänge von einer gewissen Zielstrebigkeit geprägt sind und einem Vorspiel oder einer Projektierphase gleichen, so verlieren sich diese Qualitäten schon in der zweiten Periode. Mit diesem folgenden Schritt kann sich nun Godard unbefangen treiben lassen. Trotzdem bleiben die Filme aus der Zeit der *Nouvelle vague* (immerhin ein Drittel des bisherigen Gesamtwerks), zum grösseren Teil rückwärts gewandt, und sie bleiben negativ aufs Überkommene fixiert. Von *«Opération béton»* (Kurzfilm) bis *«Week-End»* (zwischen 1954 und 1967) versuchen sie sich etwas verbissen an der Tradition zu messen; das heisst, sie möchten anders, besser sein als alles, was die frühen Meister von Griffith bis Renoir gemacht haben.

Während der kritischen Jahre bis zur Verwirklichung ihrer Filmpläne verharren die Bilderstürmer rund um die *Cahiers du cinéma* in einem unerträglichen Zwiespalt, wie es zunächst scheint. Gerade weil sie sich so viel Wissen über 50 und mehr Jahre Filmgeschichte angeeignet haben, beseelt Godard und seine Freunde der Wunsch, sich von der übermächtigen Tradition zu lösen. Doch bleibt ihnen gerade dank ihrer enormen Vorbildung auch stets vor Augen, wie schwer es ist, noch einmal etwas anderes zu machen als das, was es in so reichem Mass schon gibt.

François Truffaut spielt zwar für das Fortkommen Godards wenigstens zu Beginn eine Rolle, indem er dem zeitweiligen Spiessgesellen 1959 die Idee zu *«A bout de souffle»* überlässt. Doch selber befreit sich Truffaut nie ganz aus der Umklammerung durch das Überlieferte. In vielem seine Gegenfigur, löst sich Godard bis spätestens 1968 mit *«Le gai savoir»* weitgehend von den Ideen der frühen Jahre, die hinterher so paradox wirken. Man versuchte, das Hergebrachte im selben Atemzug zu heiligen und zu überwinden. Fortan ist er bereit, den Blick nach vorn zu richten.

Schwarzweiss mit einer Vorliebe für das delikate Lichtgrau von *«Une femme mariée»* (1964) herrscht vor, schon bald gefolgt von der Suche nach Farbe und nach Farben. Ein gewisses grelles Karmesin beginnt sich schrittweise in den Vordergrund zu schieben. Etwas Prophetisches steckt darin, wird doch gerade das tiefe Rot zum Abzeichen der sozialistischen und anarchistischen Studentenrevolten von 1968 und da nach.

Godard lässt sich restlos in den Bann dieser weltweiten Bewegung schlagen. Die nun folgenden Jahre gehören mit *«Vent d'est»* (1969) oder *«Lotte in Italia»* (1970) der leuchtenden Utopie und reichen bis gegen 1980 hin. Sie sind auch geprägt von den (teilweise gelungenen) Versuchen, an die Stelle des chemischen Films das

vermeintlich billigere und wendigere Video zu setzen. Produktionen wie *«Numéro deux»* (1975) kommt rein technisch ein gewisser Pioniercharakter zu. Sie wollen vormachen, dass die kategorisch geforderte völlige Unabhängigkeit von bevormundenden Geldgebern herstellbar und praktikabel ist.

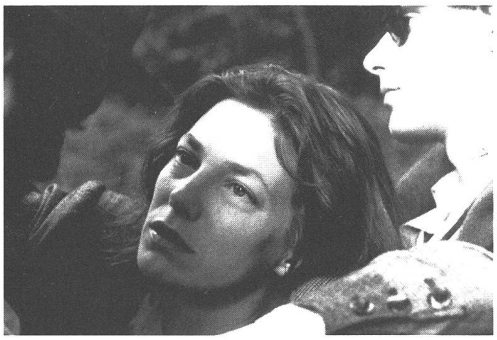
Mehr und mehr bevorzugt die dritte Periode auch Schwarz (nebst Rot) und gegen ihr Ende hin häufiger Gelb und Grün. Überhaupt bildet sich das Bewusstsein für die Farben und ihre subtileren Eigenheiten erst mit der Zeit heraus und beginnt dem eines Malers zu gleichen. Der essayistische Charakter der Filme, das Wort und die Sprache werden prominent. Noch für eine längere Weile versuchen die Sätze das, was sie heissen, auch effektiv zu besagen. Später beginnt das Musikalische und Geräuschhafte des Gesprochenen zu überwiegen. Schliesslich wird es nicht anders zerrieben als die Geschichten, die Themen und Motive, die automobile Welt überhaupt, die von *«Week-end»* (1967) und *«One Plus One»* (1968) an öfter als Schrottplatz erscheint.

Dieser **pasionario** oder grosse Dulder

Anderseits kommt es zum völligen Rückzug aus dem offiziellen Filmbetrieb und zum Ein-, um nicht zu sagen Untertauchen in die Anonymität revolutionärer Gruppen. Es gilt, die Spuren der Vergangenheit restlos hinter sich auszuwischen, um ein künftiges Kapitel der Geschichte (und Filmgeschichte) schreiben zu können. *«Seule la main qui efface peut écrire.»* Einzig die Hand, die löscht, kann schreiben. Allein zählt noch die in heiligen Schriften verheissene paradiesische Zukunft auf Erden, und was die Kunst heute und morgen leisten kann, um ihr Nahen zu verkünden und zu beschleunigen.

Allerdings begreift Godard diesen Auftrag ganz in seinem eigenen Sinn. Den praktischen Propagandisten, den Maulhelden der ideologischen Interventionsgruppen leuchtet seine breitgefasste Vorstellung von politischer Nützlichkeit nie zünftig ein, so wenig, wie er jemals in seinem Leben einen Produzenten hat überzeugen können, aus einem Godard-Film lasse sich ein berechenbares Geschäft machen.

Allen, die geglaubt haben, ihn auf einen bestimmten Zweck festschreiben zu können, ist er auf seine irrlichternde Weise früher oder später entwischt. Es ist die Haltung, die immer zu sagen scheint: Ich muss jetzt gehen, die Zeit ist kostbar. Zeigen und Verbergen, Vorgeben und Löschen sind zwei Takte derselben Umdrehung, zwei Seiten derselben Sache. Abwesenheit, lautete Joyces Kommentar zum Schulschwänzen, sei die höchste Form der Anwesenheit.



«Soigne ta droite» (1987), mit Jane Birkin

Kaum zu glauben, zu was für einer radikalen Selbstverleugnung der Autor im tatsächlichen oder vermeintlichen Dienst an der Sache fähig ist. Am liebsten möchte er nicht mehr berühmt sein und nicht einmal wirklich noch sich selbst, sondern höchstens ein Instrument in der Hand des unfehlbaren historischen Prozesses, der über kurz oder lang zum Triumph des alleinglücklichmachenden Marxismus führen muss. Der Sieg bleibt schon über kurz aus. Godard meldet sich erst kleinlaut, doch schon bald wieder recht selbstbewusst in der wirklichen Welt zu den liebgewordenen Schlangen und Tigern, den Freunden und Feinden zurück.

Doch wird es natürlich nie wieder so, wie es früher war. Die heute noch andauernde vierte und vorläufig letzte Phase, die 1979 mit *«Sauve qui peut (la vie)»* begonnen hat, entpuppt sich, je länger sie dauert, umso mehr als die entscheidende. Leuchtendes Gelb, dann Grün ist ihre Farbe. Rot bildet sich merklich zurück. Schwarz nimmt wieder zu. (Blau war und bleibt selten.) Der Ton könnte ganz allein, ohne Bild, als eigenständige Kreation bestehen. Alles vermeintlich Gelöschte scheint wieder durch, aber verzerrt, kaum wiederzuerkennen.

Mehr und mehr umschliesst ihn heute eine glanzvolle Isolierung. Bereits bildet er einen einmaligen, unvergleichlichen Fall in der Filmgeschichte: den des erlösungssehnsüchtigen *pasionario* oder grossen Dulders seiner Sache. Sie war nie die Politik, sondern immer das Sichtbarmachen des Unsichtbaren, die Darstellung des Undarstellbaren, die Ermöglichung des Unmöglichen. Realistisch sein heisst (nach wie vor) das Unmögliche verlangen, auch von sich selbst.

Vielleicht ist er der einzige überhaupt, der hoffnungslos genial und herrlich verrückt genug ist, das Filmen auf die Dauer so zu praktizieren, wie sonst nur Maler malen und Musiker musizieren. Die Aussichten stehen gut, dass so bald kein zweiter zu finden sein wird. So viele schwören auf ihn, und sei's bloss, weil sie sich dazu verpflichtet glauben. Aber niemand eifert ihm wirklich nach. Keiner getraut sich. Alle tun gut daran. ■